

Hanno Möbius

Godards *Nouvelle vague* in der Kulturgeschichte des Fragments

Das erste Wort von Godards *Nouvelle vague* (1990) heißt: „mais“. Der Film beginnt fast programmatisch mit der Formel des Widerspruchs, mit dem „aber“. Zugleich ist dieser Anfang, formal gesehen, auch ein Fragment, denn nach den sprachlichen Regeln und der Logik hätte ein Hauptsatz vorausgehen müssen. Godard verzichtet darauf, genau zu sagen, gegen was sich das „aber“ absetzt. Er bricht aus der Regel und der Logik aus und schafft eine unbestimmte Verneinung, die für viele Oppositionen offen ist. Wogegen sich der Einspruch des *mais* bzw. des *aber* richtet, müssen die Zuschauer selbst erschließen.

Diese Wirkung kann nur ein Fragment hervorbringen. Dem Eingangsfragment treten im Filmablauf sehr verschiedenartige weitere Fragmente zur Seite. Und Godard nimmt nicht nur für *Nouvelle vague* auch theoretisch mehrere Begriffe für seine Filmsprache in Anspruch, die mit dem Fragment in engem Zusammenhang stehen: so die Bezeichnungen Riß, Bruch, Schnitt und „Collage“.¹ Er steht mit dieser Filmästhetik bekanntlich nicht allein. In Deutschland ist Alexander Kluge der wichtigste Regisseur, der ihm in der Verwendung von Fragmenten am nächsten steht. Beide Regisseure haben von vergleichsweise erzählerischen Anfängen zu einer radikalisierten, experimentellen Filmsprache im Zeichen des Fragments gefunden. Woher kommt diese prominente Bedeutung des Fragments? Die Frage läßt sich nur in einem größerem Zusammenhang klären, weil das Fragment auch in den anderen Künsten eine bedeutende Rolle bekommen hat. Für den Film ist diese Feststellung deshalb nicht müßig, weil in ihm ja mehrere Künste zusammenkommen.

Mit der Feststellung des ersten fragmentarischen Satzes in *Nouvelle Vague* ist zunächst nur die Tonebene angesprochen. Doch wie verhalten sich die Fragmente auf der Tonebene zu jenen auf der Bildebene? Weil Ton und Bild älter sind als der Film, geht auch die künstlerische Geschichte des Fragments in

1 Vgl. Annie Goldmann: *Cinéma et société moderne*. Paris 1974.

Godards Filme ein. Die Künste haben allerdings ein sehr unterschiedliches Profil, so daß das Fragment unterschiedliche Stellenwerte hat: ein bruchstückhafter literarischer Text wirkt beispielsweise anders als eine bildkünstlerische Collage.

Zuerst muß – in aller Kürze² – deutlich werden, was das Fragmentarische so faszinierend macht oder genauer: was es so faszinierend gemacht hat. Denn es hat seine prominente Bedeutung erst in der Moderne bekommen – wobei diese Moderne inzwischen bereits 200 Jahre alt ist. Das Fragment wurde in den frühen Anfängen der Moderne, in der Romantik, aufgewertet und in Absetzung von dem belehrend ausgerichteten Fragment der Aufklärung neu verstanden. Angesichts einer unüberschaubar gewordenen Welt nach der Französischen Revolution wird das Fragment für die Romantiker und besonders für Friedrich Schlegel zum Grundelement der menschlichen Erkenntnis schlechthin, die für ihn immer nur prozeßhaft-fragmentarisch und nie vollkommen sein kann. Während man bisher unter Fragmenten entweder didaktisch ausgerichtete Einheiten oder aber überkommene Bruchstücke nach dem Muster von Ruinen oder Scherben verstand, weitet Schlegel nun den Fragmentbegriff entscheidend aus.

Die partielle Analogie von Fragmenten und Ruinen wirft das Problem auf, wieweit der Begriff und das Fragmentarische selbst von einem Bereich in einen anderen übertragen werden können. Sie zeigt auch das Problem von Vorzeitigkeit und Gegenwart, von fremder und eigener künstlerischer Arbeit. Zwar wurden die Ruinen als Zeugnisse des Vergangenen und als Synthese mit der Natur besonders in der Romantik geschätzt. Aber schon im 18. Jahrhundert fand man Ruinen so beeindruckend, daß man sie nachgebaut hat. Paradoxaerweise waren diese Bauten im Zustand der Ruinen „vollendet“. Entsprechend kann man auch bei den literarischen Fragmenten fragen: Sind sie überkommene Bruchstücke wie unvollständige antike Texte, so daß die literarische Archäologie zum Pendant der kulturhistorischen Archäologie wird? Oder sind die Fragmente bewußt hergestellt? Es ist kaum anders möglich: Die romantischen Schriftsteller schrieben Fragmente nach dem letztgenannten Muster. Es sind Fragmente, die aber nur manchmal wirklich bruchstückhaft sind. Meistens sind sie nur im Umfang und in der Thematik eng begrenzt und in sich geschlossen. Man würde sie im heutigen Verständnis nicht mehr als „Fragmente“ bezeichnen.

Der Begriff wird von den Romantikern verwendet, um den Anschein einer Vollständigkeit oder gar einer Geschlossenheit ihres Denkens von vornherein auszuschließen. Fragmente sind Teilerkenntnisse, die aber zumeist kohärent und abgeschlossen sind. Sie konnten viele Formen annehmen und umfassen

2 Einen umfassenden Überblick gibt Justus Fetscher: *Fragment*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2. Stuttgart/ Weimar 2000, S. 551 ff.

formal eine weite Skala vom Aphorismus bis zum ausgeführten Essay. Friedrich Schlegel sagt in einem derartigen Fragment: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“³ Weil er diesen organizistischen Vergleich anstellt, kann das Fragment in seinem Verständnis noch nicht bruchstückhaft sein. Ein Organismus ist in sich geschlossen. Schlegels Fragment ist daher syntaktisch noch nicht fragmentarisch, sondern abgeschlossen. Die Fragmente der Schriftsteller sollen sich im Programm der „progressiven Universalpoesie“ mit anderen Fragmenten aus Philosophie und bislang abgetrennten Bereichen der Prosa verbinden. Die Universalpoesie, sagt Schlegel, „umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.“⁴ Diese Bestimmung führt zu einem Kriterium auch für die Fragmente in Godards Film: Sind auch sie formal vielgestaltig, stammen sie aus unterschiedlichen künstlerischen Traditionen?

Neben das abgeschlossene Fragment tritt vereinzelt schon im 18. Jahrhundert das Spiel mit bruchstückhaften Fragmenten. Laurence Sterne ist der große Vorläufer des Fragmentarischen, sowohl in seinem *Tristram Shandy* als auch in der *Sentimental Journey*. In dessen Tradition stehen die syntaktisch fragmentarischen Fragmente der Romantik. Um sie motiviert in Romane einfügen zu können, werden sie in der literarischen Fiktion häufig als gefunden oder überliefert ausgegeben, so etwa bei E.T.A. Hoffmann im *Kater Murr*.⁵ Diese Fiktion nähert sie in ihrem Status den künstlichen Ruinen an. Auch Coleridge und Wordsworth schreiben fragmentarische Gedichte.⁶ Daraus folgt, daß der Eingangssatz zu Godards *Nouvelle vague*, isoliert als Text genommen, in dieser Tradition steht. Es entsteht die Frage, ob die Fragmente in diesem Film historischen Ursprungs sind oder eigens produziert wurden und ob sie auf der Ton- und Bildebene von unterschiedlicher Beschaffenheit sind.

Nach der Zivilisationskritik der Romantik folgt geschichtlich die beginnende Industrialisierung und mit ihr der umwälzende Prozeß zunehmender Arbeitsteilung. Mit ihm bekommt auch das Fragment allgemein und besonders in

3 Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Bd. 2. München, Paderborn, Wien, Zürich 1967, S 197. (Fragment 206).

4 Ebd. S. 182. (Nr.116).

5 S. im einzelnen Hanno Möbius: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film., Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München 2000.

6 Vgl. Marjorie Levinson: The Romantic Fragment Poem. A Critique of a Form. Chapel Hill/London 1986. S. auch: Fragment und Totalität. Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbig. Frankfurt/M. 1984.

Hinblick auf den Menschen eine weitere Bedeutung. Die zunehmend arbeitsteilige Produktion, in der die industrielle Arbeit immer weiter unterteilt und die Teilprodukte schließlich zum Endprodukt zusammengesetzt werden, wird nicht nur technisch, sondern auch kulturgeschichtlich dominant. Sie integriert nicht nur den Menschen, sondern bedroht ihn auch. Während man im 18. Jahrhundert noch an der kunstfertigen Zusammensetzung von Teilen besonders bei jenen Automaten fasziniert war, die Lebewesen täuschend ähnlich nachgebildet hatten, wird im 19. Jahrhundert das Unheimliche von Teilung und Zusammensetzung am Menschen erfahren.

Dieser Prozeß wird schlaglichtartig im Schauerroman *Frankenstein* von Mary Shelley (1818) erhellt. Im Roman setzt bekanntlich der Forscher Frankenstein einen künstlichen Menschen falsch zusammen. Die Fragmente seines Körpers sind in grotesker Weise disproportional, aber sie sind weiterhin Teile eines immerhin noch funktionsfähigen Körpers. Dieser deformierte Mensch ist trotz seiner unpassenden Bestandteile ein lebendes Wesen, das in seiner Umwelt bestehen kann. Hier, wie bei dem nächsten Beispiel, werden die Fragmentarisierungen aber noch erzählerisch geglättet. Es werden zwar Fragmentarisierungen thematisiert, aber die Romane selbst sind nicht fragmentarisch.

Der Prozeß der Fragmentarisierung wird auch in milderen Varianten erzählerisch vorgeführt. So wird in den *Nachtwachen* des Bonaventura (1804) eine satirische Kulturkritik vorgetragen, nunmehr aber in einem ausgreifenden Sinn, in dem die Zeitkritik noch deutlicher ist. Der Erzähler stellt in satirischer Absicht die Selbstentfremdung eines verkannten Schriftstellers bloß, der physiognomische Fragmente bedeutender Schriftsteller an sich entdeckt und sich in sozialer Anpassung mit Kleidungsstücken bedeutender Literaten ausstaffiert.

Ich hab's auf alle Weise versucht mich fortzubringen, aber immer vergeblich; bis ich endlich fand ich habe Kants Nase, Göthens Augen, Lessings Stirn, Schillers Mund, und den Hintern mehrerer berühmter Männer; ich machte drauf aufmerksam und fand Eingang, ja man fing an mich zu bewundern. Jetzt trieb ich's weiter, ich schrieb an große Geister um alten abgelegten Trödel, und das Glück wollte mir so wohl, daß ich jetzt in Schuhen einherschreite in denen einst Kant eigenfüßig ging, am Tage Göthens Hut auf Lessings Perticke setze, und zu Abends Schillers Schlafmütze trage, ja ich ging noch weiter, ich lernte weinen wie Kotzebue und niesen wie Tiek, und er glaubt nicht welchen Eindruck ich oft dadurch zuwege bringe.⁷

Bei diesem Beispiel wird zusätzlich eine weitere Form der Arbeitsteilung deutlich: die historische. Während in Shelleys Roman die Fragmente aus der gleichen Zeit stammen, waren Lessing und Kant bereits gestorben, als die

⁷ Klingemann, August: *Nachtwachen* von Bonaventura. Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt/M. 1974, S.141 f.

Nachtwachen 1805 erschienen; Schiller starb in diesem Jahr. Ihr nachgelassener, in jedem Fall aber abgelegter „Trödel“ hat einen historischen Status und nähert die hinterlassenen Fragmente den erwähnten Ruinen und Scherben an; beim „Trödel“ darf man das sogar wörtlich nehmen. Der Schriftsteller in den *Nachtwachen* eignet sich diese historischen Zeugnisse an, indem er sie seinen Bedürfnissen zugänglich macht. Als historische Zeugnisse sind sie bereits gemachtes, fertiges Material, das nunmehr fragmentarisiert in der Gegenwart des Romans angeeignet wird. Der Schriftsteller darf die Materialien nur wenig verändern, denn sie müssen als Zeugnisse erkennbar bleiben, sonst wäre der Effekt dahin. Auch wenn diese Fragmentarisierung nur thematisch bleibt und noch nicht formale Konsequenzen hat, ist die in den *Nachtwachen* angelegte Erweiterung des Fragmentbegriffs für Godards Film wichtig: Aus welcher Zeit und aus welcher Sphäre – aus den Bereichen der Kunst oder des Alltags – stammen dort die Fragmente?

Ein letztes Beispiel soll eine noch extremere Fassung der Selbstentfremdung durch Anpassung verdeutlichen: die modern erscheinende Satire *Bouvard et Pécuchet* von Gustave Flaubert (1880). In ihr studieren beide Helden nacheinander die Wissensgebiete der Zeit und staffieren sich jeweils passend als Mediziner, als Künstler usw. aus. Aber alles, was sie sich aneignen, sind nur Fragmente, sind nur Versatzstücke des gängigen bzw. des wissenschaftlich verwalteten Wissens. Wenn man das 19. Jahrhundert insgesamt betrachtet, so ist die Karriere des Fragments beträchtlich. Es bleibt aber weitgehend in sich geschlossen oder bleibt Teil eines Ganzen, auch wenn bei den Grotesken das Ganze durch die Fragmente verzerrt wird. Frankenstein und der verkannte Schriftsteller aus den *Nachtwachen* sind deformiert, aber lebensfähig. Die Fragmente bleiben Teil einer Ordnung, aber sie relativieren sie bereits.

Erst im 20. Jahrhundert schafft die Tradition des auch formal bruchstückhaften Erzählens den Durchbruch, weil auch die Wahrnehmung und deren Verarbeitung einen entschieden fragmentarischen Charakter angenommen haben. Bezeichnenderweise wird die bündige Formel von Hugo von Hofmannsthal im *Chandos-Brief*, daß „alles in Teile, die Teile wieder in Teile“ zerfalle⁸, immer wieder aufgegriffen. Es gibt zudem einen Umschlag, mit dem das Fragment in der Montage endgültig prosaisch wird. Oftmals werden Fragmente in Romane, Gedichte oder Theaterstücke eingefügt, die eine nicht-künstlerische, eine prosaische Herkunft haben. Sie werden als Fremdkörper in die Kunstwerke montiert und bekommen ihre Funktion im Kontext, verweisen aber zugleich auf ih-

⁸ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 2. Hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt/M. 1951, S. 13.

re Herkunft und verhindern mit dieser Doppelrolle die Geschlossenheit und Einheit der Werke. Diese radikalisierte Form des Fragments kennzeichnet die künstlerischen Verfahren von Montage und Collage; mit deren Verfahren hält es Einzug in alle Künste.⁹ Die Montagefragmente bleiben im künstlerischen Zusammenhang zumeist sperrig und drängen sich daher in ihrem Fragmentcharakter besonders auf. Auch auf diese Differenzierung hin muß die filmische Sprache Godards in *Nouvelle vague* befragt werden.

Die angewachsene Bedeutung des Fragmentarischen steht in einem komplexen, gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang, der weit über die ökonomisch dominierte Umgestaltung des Arbeitsprozesses hinausreicht. Hinzu kommt die Veränderung der sozialen Umgebung, vor allem die Verstädterung, die Veränderungen in der Lebensweise, Veränderungen auch der Wahrnehmungen und Erfahrungen. Hinzu kommt im 20. Jahrhundert auch die Auflösung des klassischen physikalischen Weltbildes, die viele Literaten der Weimarer Republik beschäftigt hat. Hinzu kommt nicht zuletzt die Erfahrung des I. Weltkriegs mit seinen Zerstörungen, die nicht nur auf dem Schlachtfeld stattfanden. Alle diese Veränderungen zusammengenommen verstärkten das Bewußtsein der Zeitgenossen, in zerstörten Ordnungen, in einer fragmentarisierten Welt zu leben. Wenn auch dieser Befund grundlegend ist, so bleibt als entscheidende Frage für die Künste, auf welche Weise sie auf den Befund reagiert haben. Es lassen sich verschiedenartige Haltungen und Verfahren unterscheiden, von denen ich nur einige besonders wichtige nenne:

In einer ersten Gruppe, für die stellvertretend Schwitters stehen mag, dient das Fragment als ästhetisches Spielelement. Mit Hilfe der Fragmente aus dem Alltag, die schon der Futurismus aufgegriffen hatte, montiert er künstlerisch mit neuen Möglichkeiten der Wahrnehmung und der Darstellung. Auch die Filme aus dem Dada-Umkreis gehören hierher.

Eine zweite Tendenz schreibt die Grotteske fort, wie sie im 19. Jahrhundert besonders bei *Frankenstein* zum Ausdruck gekommen war. In Ivan Golls satirischem Drama *Methusalem oder Der ewige Bürger* (1922) etwa ist die Hauptfigur Felix Methusalem ein „Zahlenmensch. Statt eines Mundes trägt er ein kupfernes Schallrohr, statt der Nase einen Telephonhörer, statt der Augen zwei Fünfmarkstücke, statt Stirn und Hut eine Schreibmaschine und darüber Antennen, die jedesmal funken, wenn er spricht.“¹⁰ Methusalem ist – im Gegensatz etwa zu Frankenstein – nicht mehr lebensfähig. Dieser Effekt resultiert nicht

9 Vgl. i.e. Hanno Möbius: Montage und Collage (s. Anm. 5).

10 Ivan Goll: *Methusalem oder Der ewige Bürger*. In: Ders.: *Gefangen im Kreise*. Hrsg. von Klaus Schuhmann. Leipzig 1982, S. 184.

zuletzt aus der neuen, radikalisierten Form der Fragmente: es sind Fertigteile aus dem Alltag, die ihrer Andersartigkeit wegen als Montagefragmente bezeichnet werden. Jeder Regisseur muß sich viel einfallen lassen, wenn er die aus Fragmenten zusammengesetzte Hauptperson lebendig machen und zugleich die Inszenierung nahe am Text halten will.

Der Film, aber auch die anderen Künste haben dagegen mit den Montagefragmenten aus dem Alltag geringere Probleme, weil sie nicht wie das Theater auf den körperlich anwesenden Darsteller angewiesen sind. Daher kann in einer dritten, wohl bekanntesten Richtung das Montagefragment in verschiedenen Künsten zu einem leicht verfügbaren Element politischer Argumentation werden. Zu dieser Richtung gehören z.B. die frühen Filme Eisensteins oder die Fotomontagen von John Heartfield.

Eine vierte Richtung erprobt ein benachbartes Verfahren: sie führt keine Bruchstücke ein, aber sie führt die Erfahrungswelt sowie die Künste auf ihre Grundelemente zurück. Die so erzeugten abstrakten Elemente (etwa Kreis, Linie und Fläche) werden vor allem bei Kandinsky zu Bausteinen, aus denen eine nicht-mimetische Kunstwelt errichtet wird. Im Bereich des Films gehört der sogenannte *absolute Film* hierzu.

Das Gemeinsame dieser Richtungen besteht darin, daß sich die Künstler mit der Produktion von Fragmenten und Bausteinen selbst relativieren. Wie schon die Beispiele aus dem 19. Jahrhundert gezeigt haben, bedroht die Fragmentarisierung das traditionelle kulturelle und individuelle Selbstverständnis. Der schleichende Verlust, den das Individuum in seiner vermeintlichen Selbstmächtigkeit erleidet – sie ist selbst ja nur ein kulturelles, liberales Muster – erfaßt auch den Künstler selbst. Er schreibt nicht nur, wie in den *Nachtwachen*, über die Zusammensetzung von Fragmenten, er setzt nunmehr an die Stelle des geschlossenen Werkes nur noch Kontexte für Fragmente und abstrakte Grundelemente. Die Künstler nehmen die Unvollständigkeit der Fragmente als Ausweis der Grenzen, die auch ihnen gesetzt sind.

Das Verhältnis von Künstler und Publikum ändert sich und wird Teil des umfassenderen sozialen Problems, das die Fragmentarisierung im Sozialen auf einen zusammenfassenden Nenner bringt: auf das Verhältnis des einzelnen Menschen zur Masse. Es ging im 20. Jahrhundert folgerichtig sowohl der Politik als auch der wissenschaftlichen Erkenntnis, aber auch den Künsten darum, das Verhältnis von einzelem Menschen und Masse mit verschiedenen Ordnungsmodellen neu zu definieren. In den Künsten entstanden mit den Kunstströmungen immer neue *-ismen*, die mit dem Fragmentarischen zugleich auch eine neue Anthropologie vertraten. In den modernen Kunstströmungen ging es darum – und nun greife ich die vier genannten Richtungen noch einmal der

Reihe nach auf –, die Fragmentarisierungen als neue Bedingungen der menschlichen Existenz künstlerisch zu integrieren und zu verarbeiten.

- Sie werden spielerisch eingesetzt, um den individuellen und gesellschaftlichen Umgang damit leichter zu machen (Beispiel: Schwitters).
- Oder aber die Fragmentarisierungen werden durch überzogene Kritik deutlicher gemacht (Beispiel: Ivan Goll / Carl Sternheim).
- Oder sie werden als künstlerische Konzeption didaktisch zugunsten einer neuen Politik eingesetzt. In diesem Fall kommen politische und künstlerische Kritik an der Gegenwart im Projekt der „Avantgarde“ zur Deckung.
- Oder es werden schließlich die Fragmentarisierungen als Ausgangspunkt für die Schaffung einer eigenen, religiös gestimmten Kunstwelt genutzt (Beispiel: Kandinsky).

Nach dem II. Weltkrieg gab es einen nochmaligen Schub in der Auflösung von traditioneller Ordnung. Er wurde lange nicht hinreichend wahrgenommen: der Akzent der Wahrnehmung lag in Deutschland beispielsweise auf *Wiederaufbau*, während doch gleichzeitig mit der Montanunion die Relativierung des Nationalstaats begann. Die Auflösung fester Ordnungen ist mittlerweile längst programmatisch: Auch die *Wieder*-vereinigung wurde durch den gleichzeitigen Umbau des westlichen Systems relativiert: man spricht von Deregulierung und Entstaatlichung. Einer partiellen Freisetzung des Einzelnen von staatlichen Bindungen stehen komplementär neue Strukturen gegenüber. Anders gesagt: Die Durchschlagskraft der Fragmentarisierungen hat noch zugenommen. Während die zunehmende Arbeitsteilung zunächst nur die Gesellschaft fragmentierte und die entstehende Komplexität als Unüberschaubarkeit wahrgenommen wurde, wird nunmehr der bislang weitgehend resistente Staat vielfach vergesellschaftet und fragmentarisiert. Das steigert die Unübersichtlichkeit noch, weil diese Vergesellschaftung internationale, teilweise sogar globale Dimensionen hat. Hinzu kommt die Fragmentarisierung in der Mediennutzung.

Vor diesem Problemdruck der Fragmentarisierungen stand Godard 1989/90, als er *Nouvelle vague* konzipierte. Zugleich standen ihm aber auch potentiell die künstlerischen Antworten auf die bisherigen Fragmentarisierungen zur Verfügung. Godard hat in vielen seiner Filme Reflexe der sozialgeschichtlichen Fragmentarisierungen beispielhaft aufgenommen und künstlerisch verarbeitet. Besonders aber steht *Nouvelle vague* sozialgeschichtlich-anthropologisch wie künstlerisch-filmsprachlich in der Geschichte des Fragments. Am auffälligsten ist sie auf der Tonebene, beim gesprochenen Text. Hier schließt sich mein Exkurs und wir sind wieder bei der Feststellung angelangt, daß das Wort „aber“ das erste Wort dieses Films ist.

Nouvelle vague ist ein rätselhaft erscheinender Film, der sich um ein Liebespaar dreht, aber über dieses Paar hinaus die Beziehungen zwischen Menschen untersucht. Er besteht aus Handlungsfragmenten, die im Extremfall sogar irreal werden. Die zerstückelte Handlung wird von Godard mit symbolischen Orten und Räumen strukturiert: ein erstes Zusammentreffen am gewaltigen Baumstamm, später in einem Boot auf dem Meer; der bewölkte Himmel und das Meer werden immer wieder eingeblendet. Weil diese symbolischen Orte und Räume in dem fragmenthaften Film nicht in einen konsistenten Zusammenhang eingebunden sind, wird auch deren Zeit unsicher bis irreal. Dieses Ergebnis entsteht, obwohl die Außenwelt vertraut erscheint. Beim Bootsausflug auf das Meer zieht die badende Frau ihren Partner ins Meer, wo der Nichtschwimmer sich selbst überlassen wird und offensichtlich ertrinkt. Bald jedoch scheint er im Film wieder mitzuspielen. Godard hat zwar diesen rätselhaft erscheinenden Szenen eine äußere Stimmigkeit zu geben versucht:¹¹ Danach träte nun der Bruder an die Stelle des Ertrunkenen. Doch ist die Künstlichkeit der Konstruktion so groß, daß eine hilfsweise Rückbindung an die Wahrscheinlichkeit des Alltags nicht überzeugen kann. In *Nouvelle vague* wiederholt sich später die Situation, in der "Roger Lennox" ertrunken ist, in umgekehrter Rollenverteilung mit dem Bruder "Richard Lennox" - die Frau kann diesmal (!) nicht schwimmen und müßte ertrinken, doch verhindert nun die rettende Hand des anderen den Untergang. Die äußeren Abläufe in *Nouvelle Vague* sind nicht kohärent, sondern in einer besonderen "Offenheit" arrangiert, in der verschiedene Verhaltensmöglichkeiten durchgespielt werden.

Während äußere Handlung und Zeit teilweise irreal erscheinen, wird auch der Raum als solcher relativiert: Er wird trotz einer sichtbaren Abfolge teilweise irreal. Die Aufnahmen gleiten mitunter über den Bildrand einer Szene hinaus und erfassen die gleichzeitige Szene eines nächsten Raumes, kommen aber wieder zurück. Godard greift in dieser Raumdarstellung auf die experimentellen Filme von Maya Deren und Alain Resnais zurück.

Von diesem visuellen Zusammenschluß der Räume abgesehen, besteht *Nouvelle vague* insgesamt aus fragmentarisierten Bildfolgen, die im Extremfall, vor allem bei den beiden Ausflügen aufs Meer, den Symbolen ihren notwendigen Handlungszusammenhang zu entziehen drohen. Sie tendieren daher zu Allegorien, die im zweimaligen, aber konträren Ablauf die möglichen Grundbeziehungen nicht nur dieses Paares, sondern von Menschen allgemein in den Blick nehmen, aber zugleich auch deren potentielle Ich-Spaltung in Täter und Opfer zeigen. Auf der Tonebene wird dazu, an anderer Stelle, über Ich-

¹¹ *Cahiers du Cinéma* 431/432 (1990), S. 40 f

Spaltungen und ihre Bewußtmachung philosophiert.

Der Film zeigt schöne Bilder, aber wir beobachten eine merkwürdig dissoziierte Gesellschaft aus der Oberschicht, die in luxuriösen Innenräumen, aber auch in einer Fabrikhalle, besonders aber in der schönen ländlichen Umgebung einer großen Villa gezeigt wird. Godard verzichtet auf das Motiv „Großstadt“ und entgeht damit ihrer zunehmend prekär gewordenen Entgegensetzung zum Ländlichen. Er integriert dafür aber die weltweiten Verbindungen der weiblichen Hauptperson als Fabrikbesitzerin, indem er die Geschäftspartner anreisen sowie über Medien kommunizieren läßt, insbesondere über Zeitungen und das Telefon. Weil die globale Arbeitsteilung nicht ausgeblendet wird, kann Godard um so mehr den visuellen Gegensatz von ländlich schöner Szene und gestörter Gesellschaft ausreizen. Mit dieser Opposition, zu der auch die Musik beiträgt, entsteht ein Pathos angesichts der beklagenswerten Gesellschaft und zugleich, angesichts der schönen Landschaft, eine meditative Haltung beim Zuschauer.

Alles kam nun darauf an, diese Gesellschaft und vor allem das Binnenverhältnis des Liebespaares in ihrer Gestörtheit darzustellen. Das entscheidende Mittel für dieses Programm sind die Fragmentarisierungen, deren große Vielfalt auf der Tonebene nunmehr im Zusammenhang der Bildabfolge untersucht werden muß. Mit dem Akzent auf der Tonebene ergibt sich eine Aufzählung mit ganz unterschiedlichen Konstellationen:

- Das Aneinander-Vorbei-Sprechen – früher ein Theatermittel – wird radikalisiert. Jeder spricht im Film einen weitgehend selbstreferentiellen Text. Die Kommunikation ist stark gestört.
- Einzelne Reden brechen ab, so daß Bruchstücke entstehen und Godard die radikalisierte Form von Fragmenten aufgreift, wie sie sich seit Sterne entwickelt hat.
- Die formale Fragmentarisierung erfaßt auch das Bild zum Ton: Manchmal sind die Dialogpartner im Bild abgeschnitten, manchmal sind sie sogar außerhalb des Bildes.
- Manchmal kann man eine Unterhaltung hören, die Sprecher aber nicht sehen.

Die künstlerische Arbeit am Fragmentarischen führt konsequenterweise verschiedentlich dazu, daß Text und Bild nicht zusammenpassen. Godard weitet damit den Fragmentcharakter auf die integrale Filmsprache aus. Er erweitert die fragmentarisierende Zusammenführung von Ton und Bild, indem er außer dem Gärtner, der das Geschehen kommentierend begleitet, mehrere Kommentatoren aus dem Off einsetzt. Der Gärtner spricht oft mehr zu sich selbst und seine Rede scheint oftmals der gezeigten Szenerie weitgehend unangemessen zu sein. Immerhin läßt sich seine, manchmal nur aus dem Off isoliert ertönde Stimme zuordnen. Bei den anderen Kommentarstimmen ist das nicht immer

möglich; sie tragen mit ihrer unterschiedlichen Perspektive kaum zur Klarheit bei. Besonders die hin und wieder eingespielten inneren Monologe etablieren nach Raum, Zeit und fragmentarisierter Handlung eine vierte Ebene der potentiellen Verwirrung.

Andere Reden sind in verschiedenen Fremdsprachen gehalten und nicht immer leicht nachvollziehbar: es entsteht die Fragmentarisierung der Sprachlichkeit selbst. Die Unverständlichkeit wird – der Tendenz nach – zu einem Ziel des Films, so daß die Zuschauer absichtlich ratlos werden müssen und damit in die Inszenierung von Fragmentarisierungen einbezogen werden. Oft überlagern sich zudem die Stimmen, so daß sie auch auf diese Weise für den Zuschauer unverständlich werden. Besonders Aussagesätze sind oft in den entscheidenden Passagen nicht verständlich. Roger Lennox beklagt das so produzierte, immerwährende Gerede und seine Geliebte, die Comtesse, zieht sich über lange Passagen zurück, um stumm das Geschehen mit seiner Kakophonie zu beobachten. Godards Zivilisationskritik hat die kühne Konsequenz, die Sprachkrise zur Krise des Tons werden zu lassen und damit an die Grenzen des Tonfilms zu gehen.

Die mit den Beziehungen des Tons zu den Bildern absichtlich erzeugte mangelnde Stimmigkeit wird durch die Bilder selbst noch verstärkt. Es sind schöne Bilder mit satten Farben, zumeist von der Sonne überzogen. Anders als bei der gesprochenen Sprache auf der Tonebene sind die einzelnen Bilder – zumindest in diesem Film – nicht „schmutzig“, im Unterschied etwa zu Godards *Hélas pour moi* von 1993.

Auf das Verständnis der Sätze scheint es nicht in erster Linie anzukommen – wichtig erscheint dagegen etwas anderes. Die Handlung, der traditionelle Träger einer Erzählung, ist es nicht – die Handlung bekommt gar nicht genügend Zusammenhalt. Dieser fehlt unter anderem deshalb, weil die Sprache als Verständigungsmittel weitgehend ausfällt. Die Bildschnitte und die Tonschnitte, die häufige Inkongruenz von Bild und Ton wollen gar keine konsistente Handlung aufbauen. Andererseits scheinen sich alle Akteure zu kennen, denn sie verkehren miteinander. Die bruchstückhafte Verständigung scheint normal zu sein, so daß das Personengefüge nicht auseinanderbricht. Die einzelnen werden allerdings kaum als Individuen deutlich. Im Rückgriff auf Rimbauds Dichtungstheorie in *Lettres du voyant* heißt es im Film. „Ich ist ein anderer“. Um so krasser und befremdlicher wird diese filmische Gesellschaft der Akteure vom Zuschauer erfahren.

Diese Befremdung ist ein Ergebnis der künstlerischen Fragmentarisierungen, die Godard in großem Reichtum, aber auch mit großer Radikalität vereint. Godard geht teilweise sogar über die oben entwickelten Fragen aus der Kultur-

geschichte des Fragments hinaus. Die Fragmentierungen sind im Film noch komplexer, als bisher dargestellt. Bisher war nur die Rede davon, wie Godard die Sprache in der Kombination mit der Bildabfolge einsetzt. Dieser schadhafte Sprache der nicht gelingenden Kommunikation steht im Film eine andere Sprachebene gegenüber, die mit Ausnahme Rimbauds noch nicht erwähnt worden ist.

Godard reizt die erwähnte Opposition von schöner Szene und gestörter Gesellschaft weiter aus, indem er dem von der Sprachkrise infizierten, gesprochenen Wort der Alltagssprache eine andere Sprachschicht entgegensetzt. Die Fülle literarischer Anspielungen und Zitate entkommt der belanglosen Alltagssprache, indem sie historische Erfahrungen im historischen Sprachgewand bietet. Um das Pathos der Gegenwartsanalyse noch zu erhöhen, stärkt Godard diese Sprachschicht durch die eingeblendeten Zwischentitel. Sie scheinen aus dem Stummfilm übernommen zu sein, haben aber im Tonfilm eine ganz andere Funktion, weil sie nicht den fehlenden Ton kompensieren müssen. Mit den Zwischentiteln nutzt Godard eine weitere Möglichkeit der Sprachgestaltung. Er muß die Sprache nicht auf die Tonebene beschränken, sondern kann sie als Schrift auch auf der Bildebene bieten. Ton- und Bildebene scheiden sich nicht an der Sprache, sondern die Tonebene reicht auch in die Bildebene hinein. Auch auf der Bildebene bleibt die Sprache der Zitate unbeschädigt vom Alltagsjargon. In der Bildebene selbst verzichtet Godard allerdings fast ganz auf Zitate; nur an einer Stelle wird eine Fotografie von den Eltern der Comtesse gezeigt.

Wie bei dem zitierenden Sprechen wird die Aufwertung der bildhaften Schrift nur durch eine weitere Form des Fragments möglich: durch die Zitatform der Zwischentitel. Sie sind zumeist in lateinischer Sprache verfaßt und damit immer schon Zitate aus einer ausbalancierten kulturellen Ordnung. Weil es historische Zitate sind, können sie von der Sprachkritik an der Gegenwart ausgenommen werden. Im Gegenteil: Mit den Zitaten gibt die Schrift eine Ordnung vor und schafft eine Kommentierung und Strukturierung auch der gegenwärtigen Handlung. Mit den Zitaten in Sprache und Schrift entsteht mit Hilfe des kulturellen Gedächtnisses eine Klage, die aus der Vergangenheit der oftmals lateinischen Zitate und auch neuerer Gedichtzitate aufgebaut ist. Damit wird auch die Frage nach der Zeitebene der Fragmente auf eine differenzierte Weise beantwortet. Der krisenhaften Gegenwartsgesellschaft mit ihrer gebrochenen, fragmenthaften Erscheinungsform steht so eine historische Form von funktionierender Gesellschaft gegenüber, die mittels der Zitate und Anspielungen in die Gegenwart hinein reicht. Die historischen Zitate sind dem Zustand der filmischen Gegenwart entgegengesetzt und kommentieren mit kultureller

Autorität die Handlungsebene. Sie gehören der Hochkultur an, sind also nicht etwa Zitate aus dem Alltag früherer Zeiten, die man dann „Montageelemente“ nennen würde. Godard vermeidet es bis auf die genannte Ausnahme auch, Bildzitate aus Hochkultur oder Alltagskultur einzubeziehen; er konzentriert sich auf die Sprach- und Schriftzitate. Sie reichen von „incipit lamentatio“ (= die Klage beginnt), mit dem impliziten historischen Kontext: als Jesus am Kreuz starb, bis zu „consummatum est“ (= es ist vollbracht), einem Zitat aus dem Johannes-Evangelium, mit dem der Tod von Jesus kommentiert wird. An diesen Stellen gibt der Film seine – vielleicht überraschende – Basis der Kritik zu erkennen, die wesentlich religiös eingefärbt ist. Die emotional stark aufgeladenen Zitate werden zu Pathosformeln mit beschwörendem Charakter. Aus der Schriftform der lateinischen Sprache kommt auch die Verheißung einer Erlösung: „Omnia vincit amor“. Die Liebe besiegt alles, womit primär die Menschenliebe, aber auch die göttliche Liebe gemeint ist.

Da die kommunikative Sprache weitgehend ausfällt, müssen notwendigerweise andere Bedeutungsträger aufgewertet werden. Die Bedeutung verlagert sich von der Sprache zum einen auf die bildliche Schrift und zum anderen auf die zeichenhaften Gesten und Haltungen der Menschen. Das wichtigste Zeichen, das Leitmotiv des Films, ist die erhobene Hand. Hände von Verunglückten, von Frauen, von Männern. Die Frage ist: wird die Hand ergriffen? Und aus welchem Motiv? Denn man kann mit der Hand auch in ein Verderben gezogen werden. Es ist die Frage nach dem Zustand der realen fragmentarisierten Gesellschaft, die mit den filmischen Fragmentformen zugespitzt wird. Diese Frage wird, wie schon bei Bresson, zeichenhaft beantwortet. Weil die gesprochene Sprache kaum als Verständigungsmittel dient, nähert sich Godards Filmstil einer Choreographie von Zeichen und Haltungen an, wie sie vergleichbar in modernen Tanzformen erprobt wird.

Doch so radikal Godard auf den ersten Blick erscheinen mag; seine Filmsprache erreicht absichtlich längst nicht das Extremum. Bei aller Vorherrschaft des Fragments zerfällt Godards *Nouvelle vague* nicht „in Teile, die Teile wieder in Teile“. Durch die Zitate, mit denen er die künstlerische Überlieferung aufgreift, um mit ihr die fragmentarisierte Handlung mittelbar immer wieder neu zu beschwören und zu befragen, bleibt Godard in der Kontinuität der kritischen Reflexion und damit der potentiellen Durchbrechung von Fragmentarisierungen. *Nouvelle vague* ist nicht nur technisch, in der Aneinanderreihung von Sequenzen montiert. Der Film ist auch konzeptionell als dichtes Gefüge ganz unterschiedlicher Fragmente montiert, die in der Relation und im zeitlichen Ablauf von Bildern und Tönen komplexe Dissonanzen ergeben. In diese

Dissonanzen ist aber die kritische Stimme der Erzählinstanz eingelagert, die die Präsentation des Sachverhalts steuert. Die Zuschauer müssen nicht nur zwischen disparaten Teilen vermitteln, sondern bekommen auch Fragen und sogar Richtungen für Antworten angeboten, brauchen diese aber nicht zu teilen.